

MJ

Mimesis Journal

Scritture della performance

vol. 7, n. 1
giugno 2018

direttore

Antonio Attisani

comitato scientifico

Antonio Attisani Università degli Studi di Torino

Florinda Cambria Università degli Studi di Milano

Lorenzo Mango Università degli Studi L'Orientale di Napoli

Tatiana Motta Lima Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Antonio Pizzo Università degli Studi di Torino

Kris Salata Florida State University

Carlo Sini Università degli Studi di Milano

Éric Vautrin Université de Caën

comitato di redazione

Antonio Attisani

Edoardo Giovanni Carlotti

Massimo Lenzi

Leonardo Mancini

Eva Marinai

Federica Mazzocchi

Armando Petrini

Antonio Pizzo

Alessandro Pontremoli

segretario di redazione

Leonardo Mancini

ISSN 2279-7203

Registrazione Tribunale di Torino R.G. 903 / 2017

© 2018 Mimesis Journal. Scritture della performance. Rivista semestrale di studi
Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Torino

Studi
Um

direttore responsabile
Antonio Attisani

editore
Accademia University Press, Torino

ISBN 978-88-97523-70-3

Mimesis Journal è consultabile e scaricabile gratuitamente
in versione digitale all'indirizzo www.aAccademia.it/mimesis7-1

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0



per abbonamenti e acquisti di singole copie:
info@aAccademia.it

stampa
Digital Print Service, Segrate (MI)

aA ccademia
university
press

INDICE

MJ, 7, 1 (giugno 2018)

SAGGI

Il teatro politico in Europa. Da Est a Ovest, 2007-2014 5
Maria Shevtsova

La dimension rituelle dans la videoperformance d'Orlan 25
Sheyna Teixeira Queiroz

Il teatro postdrammatico e i suoi ampi dintorni 39
Alfio Petrini

Il medico dei pazzi si veste di musica 77
Annamaria Sapienza

La percezione del corpo in scena e lo spettatore. 91
Un approccio neuro-scientifico
Andrea Zardi

Il corpo mediatizzato. Corpo e personaggio nel teatro intermediale 113
Antonio Pizzo

Decidere le origini, fare le storie e concluderle degnamente. 127
Appunti per una postultima lezione
Antonio Attisani

LETTURE E VISIONI

Tempo di un *acoustic turn* anche negli studi teatrali 145
Livia Cavaglieri

Toni Servillo o Del piacere di essere attore 159
Eva Marinai

La bella decadenza. Goldoni e Pirandello "in sul calar" degli anni Dieci: tradizione, traduzione e trad-azione <i>Matteo Tamborrino</i>	163
RICEVUTI E IN LETTURA	175
ABSTRACTS	187
GLI AUTORI	191
MIMESIS JOURNAL BOOKS	195

Decidere le origini, fare le storie e concluderle degnamente

Appunti per una postultima lezione

Antonio Attisani

Nell'apprendimento di un mestiere, normalmente, si impara da maestri o istruttori che appartengono alla generazione dei padri. La prima fase di una carriera, poi, si svolge soprattutto in relazione con la generazione dei propri fratelli. Quando si passa all'insegnamento ci si rivolge alla generazione dei propri figli. E quando, in fine, si è fuori della produzione, nel rapporto più o meno rapsodico con il mondo ci si comporta da nonni, ovvero non si è più di fronte a una classe e si pronunciano parole che volano, oppure si risponde alle domande di qualche visitatore: sono discorsi pensati per destinatari che probabilmente non si guarderanno mai negli occhi e che faranno un uso del tutto spregiudicato di ciò che il nonno ha proposto. Mentre le convenzioni sociali (moderne) affidano ai padri la formazione dei giovani, può capitare che questi, più o meno per caso, si imbattano in qualche nonno elettivo. Oppure che questi li scelga come destinatari della trasmissione di un sapere: è capitato a Thomas Richards e Mario Biagini, ma si è trattato di un evento eccezionale.

Può anche darsi che questo schema, valido per la generazione di chi scrive e delle precedenti, non lo sia per le seguenti.

Tant'è.

Ancora teatro?, ci si chiedeva anni fa.¹ Sì, ancora teatro, rispondo oggi!

Nel lavoro teatrale il trattino tra le parole che indicano le polarità, ad esempio

¹ «Ancora teatro?», primo Seminario di Arti Dinamiche (SAD) dell'Associazione Mechrì – Laboratorio di filosofia e di cultura, Milano, stagione 2015-2016. Per un ampio resoconto di quella stagione si vd. *Vita, conoscenza. Con tavole di Carlo Sini*, a cura di Florinda Cambria, contributi di Francesco Albanese, Mario Alfieri, Antonio Attisani, Enrico Bassani, Mario Biagini, Eleonora Buono, Florinda Cambria, Tommaso Di Dio, Francesco Emmolo, Arianna Mazzotti, Egidio Meazza, Manuela Monti, Teseo Parolini, Gabriele Pasqui, Caterina Piccione, Enrico Redaelli, Carlo Alberto Redi, Roberto Sala, Carlo Sini, Michela Torri, Marco Tronconi, Jaca Book, Milano 2018.

Decidere le origini, fare le storie e concluderle degnamente

corpo-mente, interno-esterno o maschio-femmina, significa una congiunzione, non una separazione. Questo non-dualismo presuppone un materialismo integrale, una *praxis* inclusiva dell'immateriale e dell'invisibile, del macro e del micro, persino delle credenze (anche le più astruse), cioè dei loro funzionamenti. È un pragmatismo orientato verso un preciso obiettivo individuale: quel sentimento di pienezza o, confessiamolo, di felicità che dà il compimento artistico in tempo reale. «Quelli, vogliono essere felici!», dicevano con sussiego i filosofi seguaci di Kant e Hegel dei teatranti yiddish.² Avevano ragione, ma non a sentirsi superiori.

Nessuno può sostenere che il teatro sia l'unico mezzo di ricerca della conoscenza, ma non si può negare che sia uno dei più efficaci, quando si intenda con ciò una conoscenza del senso oltre i significati letterali e una determinazione conseguente della propria possibilità d'azione nel mondo. Tra i modi del discorso, il teatro è uno dei più complessi proprio perché comprende le coppie significato e senso, alfabeto e parola, voce e gesto. (La pienezza del compimento sopravviene, in misura minore, anche in quello che Giovanni Testori chiamava il "teatro della riduzione borghese", il teatro moderno in effetti, che privilegia l'*ideografia* e la psicologia con aggiunta di scenografia, trucco e costumi).

Stiamo parlando del teatro come modo di osservazione che riguarda la scena e il mondo, non soltanto uno dei due, e come pratica che comprende drammaturgia, azioni sceniche, allestimento e "recitazione" (la parola italiana che designa ciò che altrove è gioco e performance).

Vale la pena di ricordare che in forme diverse la questione del mondo come rappresentazione e dell'individuo come attore si pone in tutte le culture da ben prima che esistesse la parola teatro.

Se il mondo è uno, eppure diverso in ogni tempo e in ogni luogo, per orientarsi occorre innanzitutto trovare il proprio punto di partenza, ossia identificare l'unità di mondo alla quale si appartiene e immaginare come essa possa funzionare a quest'altezza di tempo.

Già Socrate richiama il ruolo fondamentale del «gesto» in quanto espressione di ciò che si è e non soltanto di ciò che si ha intenzione di significare:

Nei *Memorabili* di Senofonte (III 10, 1 ss.) Socrate, conversando col famoso pittore Parrasio, gli chiede a un certo punto se è possibile «imitare il carattere dell'anima». L'artista inizialmente risponde negativamente, perché non si può rendere ciò che non

² Cfr. Gershom Scholem, *Da Berlino a Gerusalemme. Ricordi giovanili*, cura e pref. di Giulio Busi, Einaudi, Torino 2018, p. 79. Devo segnalare qui un mio piccolo arbitrio. Scholem parla del grande filosofo kantiano Hermann Cohen, suo professore a Berlino, il quale con quel giudizio sommario, sussurrato nell'orecchio di Franz Rosenzweig «abbassando la voce in un bisbiglio tonante», si riferiva ai sionisti; ma, come è spiegato nel corso del libro, pensava la stessa cosa degli ebrei orientali in cammino verso l'Occidente o la Terra d'Israele (e io, per estensione, e conoscendoli, l'ho attribuita agli artisti yiddish).

ha proporzioni commensurabili (*symmetria*) né colore. Ma Socrate a poco a poco lo porta ad ammettere che in realtà «l'espressione del viso e gli atteggiamenti (*schemata*) dell'uomo, sia quando è fermo che quando è in movimento» rivelano il suo carattere, rendendone manifesti le qualità e i difetti. Ulteriormente incalzato dal filosofo, Parrasio arriva ad ammettere che i gesti rivelano in effetti non solo l'*ethos*, ma anche il *pathos*.³

Quando Socrate parla di «espressione del viso e atteggiamenti» si riferisce all'apparire sociale dell'essere umano, alla sua scena, e occorre intendere, qui, che i cosiddetti «gesti» sono in realtà, nel contesto citato, le azioni. Per questo l'essere umano si manifesta attraverso le azioni compiute «anche quando è fermo».

Con Aristotele, poi, il poeta si differenzia dal non-poeta in quanto riflette sulle azioni, le scompone e le ricompone rappresentandole nella propria opera. Il poeta ovvero l'artista, il compositore. Anche la questione poetica è stata declinata e coniugata nelle innumerevoli storie del mondo. In Occidente, un passo autorevole e decisivo è appunto quello compiuto da Aristotele, secondo il quale il poeta esprime l'universale (il senso del fare), mentre lo storico è concentrato sul particolare (sul fatto e il suo significato). Nella *Poetica*, Aristotele delinea la funzione del teatro spiegando ai propri liceali che esso mira a cogliere l'essenza degli avvenimenti o per meglio dire a definire i complessi di azioni. L'essenza, ovvero il senso. Il cammino intrapreso in direzione dell'essenza si distingue da una istanza metafisica univoca in quanto non ha la pretesa di arrivare a una verità eterna e valida per tutti, ma soltanto a quella che contrassegna la premessa e la dinamica di un nuovo campo d'azione.

Aristotele si pronuncia in quei termini nel momento in cui il grande teatro ateniese non esiste più in quanto istituzione civica e tuttavia considera la questione teatrale ancora fondamentale, al punto che si può frequentare anche attraverso i soli testi drammaturgici, prescindendo dalla rappresentazione, e magari prescindendo anche dai testi, nella vita, vale a dire nella *bio-grafia*. Così facendo, il filosofo distingue il teatro come strumento etico-poetico dal teatro come istituzione pubblica dello spettacolo, ossia lo rilancia come peculiare protocollo conoscitivo. Questa grandiosa liberazione dello spirito del teatro è uno degli aspetti maggiormente trascurati del lascito aristotelico. Se anche fosse vero che la natura non fa salti, la cultura, ad esempio con Aristotele, li fa, e ci ripropone un modo della conoscenza distinto dalle configurazioni con le quali è stato declinato nel mondo contemporaneo, consapevoli o meno che fossero i suoi artefici. Ciò pone il pensiero del filosofo greco sullo stesso piano delle somme teoriche teatrali come il *Nāṭyaśāstra*. Aristotele è nostro contemporaneo, a differenza del proprio maestro, perché è consapevole che il mondo non può più essere orientato dalla rivelazione divina o dall'accesso

³ Giuseppe Pucci, *Per un'archeologia del gesto: la reinvenzione moderna della danza antica*, «Classico Contemporaneo», 2, 2016, pp. 25-40:25.

Decidere le origini, fare le storie e concluderle degnamente

alle idee prime ed è affidato soltanto a se stesso, ovvero a un incessante lavoro di interpretazione, di scelta e decisione del significato e di cammino verso il senso.

In scena l'attore "fa" il personaggio, figura singolare dell'*ethos*, come nella vita ciascuno è chiamato, nell'affrontare le proprie vicende, a scegliere continuamente attraverso quali posture dell'*ethos* possa o debba farlo. E se l'etica procede da un orientamento ideologico, non è così per il sentire, che si configura come un effetto delle azioni e degli incontri, azioni che incarnano differenti volontà di potenza e che, negli incontri, producono effetti che ne mettono alla prova le rispettive motivazioni ideologiche.

Dunque ogni declinazione della mimesi ha le proprie radici nella concretezza primaria del *tu sei ciò che fai*, in una "verità-azione" sempre caratterizzata da una specifica durata e da fasi distinte come l'inizio, la progressione, la contraddizione, il culmine e il declino.

Nella scuola (di teatro) si fa (si performa), sotto gli occhi del maestro, il quale fornisce alcune motivazioni, dà indicazioni più o meno perentorie e non di rado si limita al sì/no. A lato di ciò, il maestro svolge anche la funzione di insegnante, ad esempio aiutando a sviluppare l'osservazione, il nucleo del metodo. Arte e mestiere (artigianato).

Lo straordinario magistero di Mejerchol'd si esercitava a volte nel modo più semplice. Poteva capitare che proponesse ai suoi di notare come nella realtà accada che guardando due persone immerse in una conversazione senza sentire cosa dicono, ad esempio, si comprenda quale sia l'essenza delle differenti azioni che li uniscono. Poi, magari, avvicinandosi, si scopre che stanno parlando del tempo o comunque di un argomento affatto diverso dal motivo reale del loro incontro, poiché A, poniamo il caso, sta cercando di capire se B abbia tradito la sua fiducia, mentre questi, che in effetti lo ha tradito, cerca di non farsi scoprire. Tutto ciò lo deduciamo dai loro toni e dagli atteggiamenti fisici che via via i due assumono.⁴

Come procedere a verificare quanto andiamo dicendo e magari cominciare a metterci alla prova?

A questo punto inviterei due tra i presenti a leggere un breve dialogo tra un Uomo e una Donna. Se stiamo alle parole, e se non fosse un ampolloso linguaggio ottocentesco, potremmo dire che la scena rappresenta un orgasmo simulato in un film porno degli anni Settanta, o di un passato più remoto. In ogni caso si tratta di un significato per nulla con-movente. Dopo di ciò, lo farei ascoltare nell'esecuzione

⁴ Bertolt Brecht invita l'attore innanzitutto all'esercizio continuo dell'osservazione, definita «arte». Già questo ci fa comprendere quale grande differenza ci possa essere tra due persone che stanno insieme sulla stessa scena, o nella vita, una da attore e l'altra da comparsa.

di Maria Callas e Giuseppe Di Stefano. Si tratta del duetto *Fini, me lassa!... Vieni, vieni fra queste braccia!*, dai *Puritani* di Vincenzo Bellini. A proposito dell'ascolto ogni commento è superfluo: chi con le lacrime, chi senza, chiunque lo ascolti non può che piangere di gioia.

L'esempio proposto è però estremo, dunque assai chiaro, mentre nella vita il limite del significato (il suo farsi credere o il crederlo l'ultimo orizzonte) si manifesta normalmente in forme intermedie, assai più complesse e difficili da afferrare. Da qui la necessità dell'esercizio come verifica delle idee (e dei poteri).

Una peculiarità del teatro è quella di partire da un significato (depositato in un testo, espresso in un'idea o contenuto in una intenzione) per creare musica e canto. Musica e canto, le due cose insieme,⁵ e non soltanto l'"interpretazione" o l'esecuzione, come si tende a credere.⁶ Se per creare l'opera teatrale, a differenza dell'opera lirica, si deve anche comporre la musica, ciò non toglie che il "gesto" della performance manifesti l'*ethos* e il *pathos* di colui che la esegue, l'agente, anche se qualcuno si accontenta dell'idea che si tratti del significato emanato dal testo predisposto dall'autore precedente.⁷

In genere si definisce il teatro (o un teatro) declinando un'idea di mondo. Ciò che stiamo proponendo è che alcune concezioni e pratiche del teatro potrebbero fornire validi suggerimenti per orientarsi nel mondo. Non si tratta di passare dal sacrificio del teatro al mondo a quello del mondo al teatro – che in quanto tali sarebbero soltanto due manifestazioni di pseudo-saggezza –, bensì di definire un possibile punto d'appoggio per mettere a fuoco (e sul fuoco) un'idea di teatro come strumento (*medium*), soffermandosi a riflettere sulla sua definizione attuale in Occidente, sulla sua possibilità di applicazione e divenire in quanto pensiero del fare e fare del pensiero.

Come l'etica individuale è il frutto di una decisione continua, anche l'origine, o più modestamente il punto di partenza, dev'essere decisa in funzione del divenire; e poiché ciò che un autore dice dell'origine è la sua propria origine, ogni cosa che affermo essere così è certamente così per me e la sua condivisione con altri dipende

⁵ Ecco, per inciso, una grande differenza tra la regia dell'opera lirica e quella teatrale, ed ecco perché registi teatrali assai modesti, pur non compiendo miracoli, se la cavano decorosamente nel teatro d'opera.

⁶ Il caso del Workcenter, che esplicitamente compone musica e canti, anche quando attinge da tradizioni assai strutturate, costituisce un esempio limite e tuttavia appartenente alla medesima regola.

⁷ C'è sempre un autore precedente, un "drammaturgo" che costituisce la nostra fonte, proprio come non c'è mai un autore finale (o un autore che viene dopo, poiché chi verrà dopo non ci riguarda).

Decidere le origini, fare le storie e concluderle degnamente

da un volontario riconoscimento. Si tenga presente questa premessa nel considerare ciò che segue.

Una cellula istituzionale importante in questa unità di mondo è la compagnia. Ognuno giudichi se si tratta di un'invenzione ancora valida, almeno in potenza.

L'inizio della professione teatrale moderna può essere datato 25 febbraio 1545, giorno in cui otto uomini si recano da un notaio di Padova per sottoscrivere l'atto di fondazione di una «fraternal compagnia».⁸

Gli elementi fondamentali di quell'atto notarile che qui vale la pena di sottolineare sono i seguenti.

– La nozione di compagnia in quanto campo di forze intermedio tra comunità e individuo, modo di vivere nel mondo, di abitarlo e di viaggiare, oltre che di vivere con se stessi, nella propria solitudine. La compagnia fa parte della comunità e se ne distacca, è un'associazione tra il leader e i suoi compagni, che insieme si guadagnano il pane e lo condividono (essendo in ciò diversi dai camerati, ossia da coloro che dormono insieme, normalmente soldati).

– L'aggettivo «fraternal», ripetuto per tre volte, indica il sentimento che deve guidare l'associazione. Che *deve*, perciò è opportuno fissarlo come termine contrattuale.

– La condivisione fraterna non esclude una gerarchia: gli associati devono a Zanin da Padova piena «obbedienza di far tutto ciò che lui comanderà e andare dove lui vorrà». Zanin è stato eletto come capo «per il primo anno», non è un capo-produttore che ha scelto i propri sottoposti, anche se, evidentemente, la sua direzione nasce da un riconoscimento pregresso.

– L'aspetto economico dell'attività è assolutamente egualitario, e non prevede accumulazione, né individuale né collettiva; il profitto consiste nell'eventuale suddivisione di quanto resta, al netto della sopravvivenza, alla fine del periodo di lavoro comune. Si provvede inoltre alla creazione di un fondo per eventuali emergenze. Anche a questo riguardo sono previsti principi da rispettare e sanzioni per i trasgressori.

– L'associazione ha una durata limitata nel tempo, anche se nulla osta a confermarla, magari variandone la formazione. Ma per il tempo contrattuale si è rigorosamente impegnati.

– L'associato che si trovi in difficoltà, ad esempio per malattia, viene «aiutato e soccorso dai soldi in comune guadagnati dalla compagnia fino a che non si rimette».

– Colui che abbandona l'associazione decade da ogni diritto e ciò che gli sarebbe

⁸ In appendice si trova il testo integrale dell'atto costitutivo trascritto in “fiorentino” come appare sul sito Compagnia dei Gelosi: <<http://compagniadegelosi.altervista.org/151-2/#more-151>>. Il documento è presentato e commentato anche in Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte. Genesis di una società dello spettacolo*, Laterza, Roma-Bari 2013.

spettato passa agli altri, ma è soggetto a penale se danneggia l'impresa e in quel caso l'ammontare della sanzione è devoluto per due terzi in beneficenza.

– Alcuni investimenti, ad esempio l'acquisto del mezzo di trasporto, sono realizzati utilizzando i fondi comuni.⁹

L'ambiguo, o meglio il non univoco sviluppo del professionismo in senso imprenditoriale cominciò subito: da «fraternal», la compagnia teatrale divenne ben presto una impresa che comprendeva padroni, associati e dipendenti, una “ditta” o una “società” votata all'accumulazione e mossa soprattutto dal desiderio di benessere o arricchimento dei titolari, oltre che di gratificazione narcisistica. Non a caso in inglese il termine *company* indica prima di tutto una società industriale o commerciale e non a caso nei decenni scorsi il rinnovamento del teatro è passato attraverso i “gruppi”, che appunto volevano differenziarsi dalle “compagnie”.

Noi viviamo in un altro tempo, ma niente impedisce di chiederci se il senso di quell'inizio non sia recuperabile o se, addirittura, non ci sia qualcuno che già (o ancora) lavora in quel modo. È una questione che potrebbe essere utile tenere presente per riflettere su ciò che è possibile e desiderabile oggi. Voglio dire che così come la Costituzione italiana è stata scritta da rappresentanti di istanze politiche differenti che si univano per inaugurare un tempo nuovo, di inedita libertà per tutti, si potrebbe pensare a una “carta costituzionale del teatro” che avesse il fine non di imporre un modello unico bensì di approntare un complesso di regole che potrebbero incentivare lo sviluppo di una teatralità polimorfa. Vale a dire: poiché le regole esistono anche quando ne viene negata l'esistenza e comunque proiettano sulle forme teatrali un'idea di mondo, non sarebbe meglio definirne di più efficaci a partire da quelle pratiche che negli ultimi decenni, spesso in flagrante contraddizione con le “legislazioni” cui pure sono sottoposte, le sottintendono? E provare a delineare un'etica artistica propedeutica a una sorta di equità delle occasioni sincrona a una verifica dei talenti, insomma un movimento di “liberi e diversi”?

Ciò senza consumarsi nella critica disperata dell'attuale assetto legislativo e istituzionale, concepito secondo logiche affatto diverse, e senza distrarsi a costruire una propria seducente immagine di “artisti di valore” per farsi accettare. Ricordava

⁹ Può sembrare strano o inverosimile, ma assicuro che il Gruppo della Rocca, la cooperativa teatrale in cui ho lavorato nei primi anni Settanta, funzionava proprio così. Ne eravamo orgogliosi, ovviamente, e sapevamo di essere un'eccezione, ma ci sentivamo aderenti a una norma giusta; i veri problemi da affrontare erano altri e riguardavano il cosa e il come del lavoro teatrale. A un certo punto, però, tutto è finito e ancora oggi nessuno di noi ha spiegato se e quanto ciò sia avvenuto a causa dei cambiamenti sociali generali oppure per la conclusione di un ciclo organico o storico. Anche il Teatro del Sole dei primi tempi funzionava così e anche in quel caso è arrivata la fine. Sono storie istruttive che nessuno ha raccontato, se non sbaglio.

Decidere le origini, fare le storie e concluderle degnamente

Ariane Mnouchkine a un consesso di pubblici amministratori: «Noi non vogliamo la vostra comprensione, vogliamo non avere bisogno della vostra comprensione». Parole sante, tenute in nessuna considerazione.

È certamente possibile, sensato e necessario pensare a fondamenti etici comuni, come si può farne a meno. La storia non si fermerebbe per questo. Vale la pena di farlo se si è convinti che una coscienza collettiva potrebbe aiutare a intensificare e moltiplicare le esperienze positive, che sono sempre e comunque eccezioni rispetto all'orizzonte istituzionale. Ciò perché se si pensa, di nuovo con Brecht, che il teatro, come ogni arte, dovrebbe contribuire all'arte più grande di tutte, l'arte di vivere, questa non può che consistere in una moltitudine di singolarità.

Chiunque si accinga seriamente a proporre pratiche d'esempio da cui prendere le mosse non può che limitarsi ai pochi casi che la propria esperienza gli consente di conoscere. In proposito, il sottoscritto dichiara di guardare soprattutto a tre compagnie che, anche in quanto molto diverse tra loro, consentono di focalizzare alcuni principi guida: il Théâtre du Radeau e la Fonderie di Le Mans, i due rami del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, ora integrato nel teatro pubblico della Toscana, e la compagnia Batsheva di Tel Aviv. La migliore conoscenza che ho di loro non esclude, ovviamente, un panorama nel quale si allineano altre realtà non meno importanti. Un dato significativo da sottolineare a proposito dei citati è che pur essendo essi integrati in un quadro istituzionale, hanno saputo definire una operatività che poco o nulla ha a che vedere con ciò che le stesse istituzioni producono di norma.

Se si evita di attardarsi nelle utopie (una delle patologie letali del secolo scorso, che ancora gode di buona stampa) e si osservano attentamente queste realtà, si può tentare di comprendere come avvenga l'attuale passaggio, nella cultura professionistica, dal "montaggio meccanico" alla "composizione quantistica".¹⁰ Da ciò che sembra di capire questo salto naturale avviene allorché si verificano le seguenti condizioni: quando una compagnia è un'associazione di individui tutti diversamente attivi nel processo creativo; quando i suoi componenti provengono da differenti culture e tradizioni; quando tale "democrazia" si accordi con la guida assicurata da figure autorevoli; quando parte integrante del lavoro comune è il laboratorio (formazione permanente, esercizio e sperimentazione) e, *last but not least*, laddove, consapevolmente o meno, si procede verso una riunificazione delle arti dinamiche (poesia, musica, danza, canto e recitazione) o almeno al superamento della disciplina di provenienza.

¹⁰ È un tema che ho proposto in *Visioni del mondo, incontri, idee di teatro*, «Liminateatri», novembre 2017: <<http://www.liminateatri.it>>.

Riguardo all'essere tutti attivi nel processo creativo è opportuno aggiungere, come si afferma nell'atto notarile del 1545, che le compagnie possono, anzi devono funzionare in base a precise gerarchie dalle forme e durate diverse a seconda dei casi e la cui efficacia si misura sulla capacità di organizzare il lavoro in modo che la crescita individuale si realizzi attraverso la produzione comune.

Per comprendere la *conditio* relativa alla pluralità delle provenienze bisognerebbe partire dalla semplice constatazione che ogni cultura, presa in sé, è oggi al tramonto. La monocrazia, l'idea di una specializzazione incontaminata, è insensata in un mondo globale che di fatto non la rende più possibile; il sogno della propria centralità è realizzabile soltanto in ambiti locali sull'orlo dell'estinzione. C'è da chiedersi, semmai, se e soprattutto come sia possibile liberarsi di tale narcisistico istinto di morte senza dissipare le ricchezze delle relative tradizioni tecnico-poetiche. Avendo ben chiaro, però, che nessuna risposta teorica è possibile a priori e rivolgendo l'attenzione verso le numerose compagnie inter e transculturali già operanti. Non si tratta di un lavoro consistente nel togliere o nel dimenticare, ma del dialogo, del viaggio, del proprio individuale imparare a trasferirsi, a essere estranei dappertutto più che a trovare un posto confortevole in cui fermarsi. Tutto ciò senza negare la legittimità di chi opera ai massimi livelli in una singola tradizione, anzi osservandolo con attenzione e rispetto, senza mai dimenticare che il mondo sta andando in un'altra direzione.¹¹

Quando si dice che parte integrante di un efficace lavoro comune è il laboratorio (formazione, esercizio e sperimentazione) è per sottolineare che in tali realtà si

¹¹ Un esempio di splendore e miseria della decadenza teatrale italiana lo ha appena offerto Carlo Cecchi con la messinscena dell'*Enrico IV* pirandelliano. Nel foglio di sala, l'attore-regista-adattatore spiega come ha trattato il testo, non perché lo ha scelto. Ho pensato che il perché l'avrei capito vedendo lo spettacolo e invece ho passato tutto il tempo a chiedermelo. Cecchi tratta questo Pirandello all'insegna dell'ironia, come se, dato che doveva, chissà perché, metterlo in scena, volesse almeno farlo trascorrere in fretta e divertendo il pubblico. Questa ironia, che ammicca semmai al perché non avrebbe dovuto metterlo in scena, non diventa mai vera comicità ed è uno dei contrassegni più vistosi della decadenza, ovvero del presentimento di una fine senza alternative, nel suo caso consumata "sdrammatizzando" le visioni del mondo altrui attraverso un'arte dell'attore che in altri tempi, quando era applicata ai testi di Büchner, Majakovskij, dello stesso Pirandello e persino alle farse di Antonio Petito, trasmetteva un vitale senso di rivolta, mentre ora ha la funzione di fare sorridere un pubblico alla ricerca degli ultimi passa-tempi, platee eleganti e incanutite che incarnano a loro volta la decadenza. La grande arte di Cecchi, quella sua "recitazione" (messa in gioco) attraverso una pronuncia e un gesto destrutturanti, è qui ridotta alla caricatura di ciò che è stata in tempi migliori. Ma che i tempi siano migliori o peggiori, per un attore, è una decisione. I campioni della decadenza accettano la storia come fatalità anziché contrastarla, o vorrebbero ignorarla. Naturalmente si potrebbero fare anche esempi di decadenza senza miseria, anzi pienamente illuminata dalla luce rosseggiante del tramonto, com'era per l'attore-interprete Bernhard Minetti o per l'attore totale Carmelo Bene. La storia della decadenza teatrale occidentale è insomma già scritta, ma ancora tutta da leggere.

Decidere le origini, fare le storie e concluderle degnamente

lavora all'arte performativa in un certo senso come fanno gli atleti o i musicisti, con l'esercizio quotidiano convergente e distinto dalla composizione delle opere e dalla performance. Sembra un'affermazione banale, ma se si guarda all'agenda della maggior parte delle compagnie (e già le compagnie sono una minoranza delle "imprese teatrali") si vede che esiste un tempo delle prove e un tempo delle repliche, più o meno lunghi a seconda del successo economico, ma quasi mai una prassi laboratoriale quotidiana, i cui risultati (al limite del miracoloso) si vedono negli anni.

Riguardo alla tendenziale riunificazione di poesia, musica, danza, canto e recitazione è tutto da fare e da inventare. Gli artisti della scena hanno normalmente una monoformazione e il cammino qui auspicato appare in teoria molto difficile. Viviamo in un certo senso in una preistoria e possiamo compiere soltanto i primi passi. Eppure basta guardarsi attorno per constatare che ciò sta avvenendo, anche se in modo asimmetrico (la danza, ad esempio, è in questo momento molto più innovativa, in tutto il mondo, del teatro cosiddetto di prosa). La constatazione è possibile perché questa *dynamis* comincia a emergere nelle opere, non soltanto in quelle delle compagnie citate. Di nuovo, si tratta innanzitutto di volerlo, questo superamento, poi di cominciare e poi di *continuare* a performarlo, tutti i giorni, sino agli ultimi passi, con lo sguardo rivolto alla propria disciplina di provenienza e al tempo stesso aprendosi ai maestri anche involontari di altri linguaggi artistici. L'importate è procedere pragmaticamente, senza pretendere di conoscere a priori ed esattamente quali debbano essere gli eventuali prodotti di quest'azione.

Nelle formazioni di questo tipo possono verificarsi anche altri fenomeni interessanti, ad esempio lo sviluppo *transgender* a tutt'orizzonte degli associati,¹² il loro

¹² *Transgender* nel senso di Mario Mieli (cfr. il suo *Elementi di critica omosessuale*, a cura di Paola Mieli e Gianni Rossi Barilli, e con saggi di Teresa De Lauretis, Simonetta Spinelli, Tim Dean, David Jacobson, Christopher Lane e Claude Rabant, Feltrinelli, Milano 2017), ovvero non come movimento di riforma (messa sul mercato delle differenze) bensì come rivoluzione (ritrovamento del punto di partenza essenziale) che passa certamente attraverso le rivendicazioni omosessuali, femministe ecc., ma per liberarsi dei generi (ovvero di una Norma sebbene plurale) e conquistare appunto una libertà (*trascendenza dei generi*) diversa per ognuno. Non a caso negli anni Settanta Mieli fu un interlocutore della rivista «Scena», aparendo per cominciare sulla copertina (nudo e crocifisso) di un numero monografico (1, 1978) intitolato *Di che sesso è il teatro?*, domanda cui si rispondeva che il teatro li mette in discussione tutti, i generi, e che occorre lasciare emergere la transessualità sepolta in ciascuno di noi. L'attuale edizione di *Elementi di critica omosessuale*, realizzata con affetto e competenza, si separa dalla vulgata che inchioda Mieli alla parte più desueta del suo pensiero, ristretta in concetti quali Utopia e Rivoluzione, Capitalismo e Comunismo, per evidenziare, oltre questo e altri limiti del suo pensiero (ad esempio il fraintendimento di Freud o l'equivoco sulla "repressione capitalista del desiderio") e della sua esperienza (l'Aids che avrebbe sconvolto lo scenario della sessualità), quale fosse il portato di liberazione della sua proposta, che risulta attuale ancora oggi, dopo quarant'anni, perché l'istanza transculturale di Mario Mieli non riguarda un cambiamento di norma (sessuale) bensì un cammino di libertà da intraprendere nella coscienza e nell'esperienza. Anche per questo non si può

prosiegua professionale come insegnanti a vario titolo oppure leader di altre formazioni, o persino l'applicazione ad altre professioni, non necessariamente artistiche.¹³

I caratteri cui si è fatto cenno corrispondono a protocolli poetici basati su presupposti che nella fisica quantistica sono definiti «indeterminismo» e «relazionalismo» (e che il sottoscritto ha creduto di ritrovare nella "Costituzione" filosofica di Carlo Sini). Dunque si sta parlando di qualcosa che già accade, anche senza il soccorso della nostra comprensione. Ciò non toglie, tuttavia, che una consapevolezza dei processi in atto aiuterebbe a dare un nuovo impulso al lavoro delle singole formazioni e potrebbe incentivare una collaborazione vantaggiosa tra le varie discipline. Alcuni collettivi di coscienza transdisciplinari sono già operativi in diversi ambiti, ad esempio a Mechri, come ho ricordato più volte.

Il teatro, si dice, mette in scena i testi. Non è proprio così, o almeno non dappertutto. Non si ricomponne in scena un testo perché è bello, ma perché in quel momento della vita ti interpella. È questo incontro a renderlo interessante anche per il pubblico. E il lavoro e il suo frutto, l'opera, sono dunque un dialogo con il testo, con l'autore e con il mondo, oppure un insieme di monologhi dei vari interpreti, i quali in ogni caso inscenano un discorso che torna a se stessi, al proprio bisogno di comprendersi e di superarsi.

E ogni tanto si presenta al pubblico uno spettacolo... Nel caso di specie, per spettacolo non si deve intendere quella cosa che si è provata per un mese o due e il cui regista scompare dopo aver ricevuto gli applausi della prima. Qui la creazione scenica somiglia più al manufatto di un artigiano che mai smette di lavorarci, che si trasforma insieme a chi l'ha fatta, qualcosa che entra nel catalogo degli artigiani-autori quando essi passano a fare altro e viene tolta dal cartellone quando non c'è più niente da capire. Nel teatro non c'è museo possibile.

Ogni manufatto d'arte (come ogni spettacolo) interpella e attraversa tutto il concernente sapere disciplinare (sia esso la falegnameria o il teatro), appartiene prioritariamente a un genere (la sedia o il dramma) ma anche a tutti i generi, ossia ai modi del discorso, esplorando attraverso di essi le proprie diverse possibili funzio-

distinguere, come fanno alcuni commentatori, tra il Mieli "serio" e il Mieli provocatorio e "pagliaccesco" che si presentava in scena, perché la performance (il «masochismo» dell'attore, secondo lui) era il luogo privilegiato di un *fare la libertà*, una *praxis* con la quale magari si imparava commettendo errori, mai comunque gli errori inutili della filosofia accademica o della politica "para-cula". È questo un argomento sul quale sarebbe utile soffermarsi in forma seminariale nell'ambito di *qualsiasi* corso di studi.

¹³ La questione è da me avanzata nel quadro di una riflessione sulla compagnia Batsheva: *Per un teatro trans (-disciplinare e -culturale). Un caso di filosofia al lavoro, che sembra danza*, «Mimesis Journal», 6, 1 (giugno 2017), pp. 123-155.

Decidere le origini, fare le storie e concluderle degnamente

ni. Per questo, sia detto per inciso, si può agire nel campo artistico anche senza essere professionisti della scena.

Se quanto detto finora non è insensato, si potrebbe dare inizio – come si diceva – a un processo che invece di applicare al teatro una visione del mondo, provasse a ripensare una possibilità di azione nel mondo a partire dalle conquiste più significative del teatro.

Quella che stiamo evocando è una disciplina, ovvero una nuova *educazione* (parola che suggella *Nostra Signora dei Turchi*, manifesto poetico di Carmelo Bene). Se si vuole evitare che questa educazione si realizzi esclusivamente nella decadenza del proprio mondo, si deve riconoscere anzitutto che non esistono possibili “autoformazioni” e la prima mossa di chi vuole diventare un adulto consapevole è quella di lasciare la casa paterna e mettersi in cammino per trovare i propri insegnanti e imparare a utilizzarli, amarli e depredarli o anche, se ci si riesce, divorarli. L’educazione teatrale comprende nel proprio orizzonte *ethos* e *pathos*, insegna a rapportarsi a essi applicando l’analisi e la performance, ottenendone in cambio un godimento straniato, perciò conoscente: come nell’orizzonte aristotelico, la ragione teatrale è soprattutto analitica nella composizione delle figure (“personaggi”) e delle emozioni negative e il contrario (ossia patica, patosofica) nella coltura delle emozioni positive.¹⁴

Fino qui abbiamo elencato soltanto alcuni dati di fatto. Ciò che conta davvero sono i motivi e gli impulsi “spirituali” da cui sono originati e gli atteggiamenti (il modo di lavorare su se stessi e con gli altri) attraverso i quali si concretizzano. E allora, per rafforzare l’intenzione di compiere il passo, ci si può chiedere quale sia il rapporto tra questa idea di teatro e una idea di mondo, o, più pragmaticamente, in che modo i teatri cui stiamo pensando leggono e abitano il mondo cui apparteniamo.

Ebbene, i concetti finora espressi si accordano con l’idea diffusa che da decenni l’*Homo occidentalis* sia in crisi e suggeriscono che nel passato come nel presente le questioni economiche e sociali siano l’effetto più che la causa di questa crisi, originata anzitutto da un disorientamento etico e dall’incapacità di percepirsi nella fine di un modello e nella terra dell’“occidere”. Dalle nostre parti sono assai più popolari la chiacchiera tormentosa su destra e sinistra e altre intontite trepidazioni metafisiche come l’esecrazione del capitalismo o qualche residuo di idealizzazione

¹⁴ Non d’altro parla *Performer* di Jerzy Grotowski, o meglio, tale è la saggezza del suo punto di partenza, poiché all’obiettivo, essendo indicibile, può alludere soltanto, con una terminologia mutuata da Meister Eckhart.

del comunismo, vere e proprie forme di fanatismo religioso, e di pigrizia mentale che portano ad accomodarsi in questo disagio, cercando semmai soluzioni compensative, oppure a trangugiare i farmaci dell'esaltazione, della rabbia o dell'oblio. Il lavoro teatrale non può realizzarsi che sulla base di tutt'altra postura e procede invece da sentimenti di ambizione ed entusiasmo che sfidano il reale. La questione è come fare in modo che questi sentimenti non siano frustrati o ridotti a pratiche del tempo lasciato libero da una «vita di merda» (Grotowski *dixit*), e al diletterismo.¹⁵

Abbiamo detto del teatro come disciplina e applicazione quotidiana di lunga durata, del laboratorio, della rigorosa indisciplinazione che scandisce l'esercizio dei giorni, del sottoporsi all'implacabile ripetere guadagnando in vitalità anziché perderla, del lavoro congiunto sulle tecniche e l'invenzione. Bisognerebbe soffermarsi anche sulla pazienza che il "lavoro teatrale" richiede, sull'arte dell'attenzione e dell'osservazione, del sapere ricevere e porgere la critica, del non accontentarsi mai e del cambiare strada con buonumore quando su quella percorsa non si può andare oltre. Ciò che si cerca e non si arriva mai a possedere, se non nel tempo di un fulmine o di un tuono di felicità, è sempre altrove. L'educazione è cosa diversa dall'addestramento (che certamente serve per le performance sportive o militari).

Lo stallo e la decadenza culturale subentrano quando ci si accontenta, magari avendo praticato una disciplina in forma moderata, oppure seguendo le credenze e i maestri imitabili invece che l'istinto spirituale e i maestri inarrivabili. È la ricchezza che si cerca, quella vera, basata sulla sperimentata differenza tra piacere e felicità. La felicità consente soste, riposo, appagamento, e non costringe. La si può ottenere soltanto nella condivisione della "disciplina" e uno dei suoi effetti è la sollecitazione a procedere nella conoscenza. Chiedete a un'attrice o a un attore e avrete la conferma che il suo lavoro si svolge in quest'orizzonte. La disciplina performativa è un rituale di continua trasformazione psicofisiologica, un bisogno e un sapere che mai ti consentono di dimenticare il caos, gli orrori della vita, il dibattersi fatale nell'agire-patire.

Non è possibile fare teatro senza avere grandi ambizioni, anzitutto quella di superarsi, oppure accontentandosi di essere come si è, persino quando gli altri ti apprezzano. Vi è dunque nel teatro una centralità del lavoro, non il lavoro-abbruttimento che si esegue con pena per poi compensarlo con l'umorismo e la creatività a orario fisso. Si lavora per sviluppare la propria comicità e la capacità di trovare il ritmo giusto in ogni momento della propria vita, di guardarsi nello specchio spietato dei maestri, sempre irraggiungibili, per ritrovarsi infine nel rispetto della propria singolarità. I maestri?

¹⁵ Il cosiddetto "teatro sociale", ad esempio, è molto spesso praticato come una gratificante deriva diletteristica, ma talvolta dispiega una potenza di "teatro applicato" da cui scaturisce la più vitale forza *antisociale* del teatro.

Decidere le origini, fare le storie e concluderle degnamente

Andare incontro al destino, cercarli, e se non se ne trovano crearli, se ne accorgano o meno.

In un certo senso il lavoro su di sé consiste – ripeto – nel mettere al centro della propria vita arte e sport, non come idee ma come *habitus*, prassi quotidiana, sapendo che nel tempo i risultati trasmutativi si vedono sempre.

Esiste forse qualche controindicazione per applicare alla vita questi elementari protocolli teatrali? Difficoltà e rischi di incidenti ve ne sono certamente, come accade su ogni scena.

In teatro ci si trasforma. Il personaggio è la più piccola di queste trasformazioni, l'esplorazione di una figura dell'etica alla ricerca di ciò che c'è oltre, foss'anche niente. La disciplina e il lavoro sono attività svolte contro una natura che suggerisce abbandono e pigrizia, adattamento invece del divertimento: possibilità esclusive della condizione umana. E le novità del presente, ad esempio le protesi tecnologiche, possono servire tanto per l'addestramento all'ottusità per un uso funzionale e creativo.

Ogni lavoro può essere ripensato in quest'ottica, tutto dipende dal *come* si lavora, dal modo di vita che ne è matrice e conseguenza. Lo stesso vale per la scuola e l'università: se non ci si limita a prendere ciò che offrono, se non si sprofonda nella pigrizia morale propria delle istituzioni e s'impara invece a utilizzarle, non saranno soltanto Tempi Morti. Qualcosa del genere vale per le ideologie. Oggi ci affascina questa, domani sembra più ragionevole quell'altra, oppure si resta sempre fedeli alla stessa, va bene, ma perché non metterle, come tutto, alla prova del lavoro che si è intrapreso allo scopo di cambiare la propria vita?

La prassi teatrale delinea così un quadro decisamente a contraggenio rispetto al pensiero rivoluzionario moderno, fondamentalmente radicato nell'idea che occorra eliminare la controparte anziché interagire con tutte le altre parti, e rassegnarsi a una strategia esistenziale basata sull'inimicizia (quando non sul "principio stermministico" anarco-marxista).¹⁶ Si preferisce ancora puntare il telescopio sullo Stato invece che porsi di fronte all'abisso dell'individuo, è assai più facile cullarsi nell'idea fissa di ordinare al mondo come deve comportarsi anziché impegnarsi a cambiare se stessi.

¹⁶ Insuperabili per lapidaria nitidezza le parole di Nietzsche sul *ressentiment* (risentimento), «pianta [che] fiorisce in tutto il suo splendore tra gli anarchici e gli antisemiti [...] non c'è da meravigliarsi se proprio da questi ambienti nasceranno tentativi, come spesso ce ne sono stati, di sacralizzare la "vendetta" con il nome di "giustizia", come se la giustizia, in fondo, non fosse altro che un'evoluzione del sentimento di essere stato offeso» (Friedrich Nietzsche, *Genealogia della morale*, Adelphi, Milano 1984, p. 33).

Uno studioso tedesco ha trovato già vent'anni fa ottimi argomenti per dimostrare che i sostenitori del primato della politica sull'economia sono «idioti storici»,¹⁷ dato che i cosiddetti sistemi socialisti e capitalisti sono soggetti ai medesimi problemi, sia pure affrontati con modalità differenti, e soggetti a crolli e crisi diverse. I soliti pensatori-anime-belle obietrano che di conseguenza l'unica via d'uscita è la Rivoluzione (sempre ancorata all'idea di base dello sterminismo) e considerano un reazionario chiunque sostenga che ripensare l'economia (ad esempio la teoria del valore di Marx) sia una questione culturale, universale e urgente. Gli idioti storici non sono in grado di affrontare i decisivi misteri dolorosi del nostro tempo, come quello posto dalla prima potenza mondiale, la Cina, paese il cui capitalismo è sommamente competitivo proprio in quanto integrato nell'autoritarismo comunista, o dalle organizzazioni terroristiche, che sono a loro volta cellule comuniste a funzionamento tecno-capitalistico. Sono soltanto due esempi tra i tanti possibili.

Il fatto è che Marx è terribilmente persuasivo quando confuta la rappresentazione del modo di produzione capitalistico come qualcosa di a-storico, naturale ed eterno, però sbaglia clamorosamente quando sostiene l'idea secondo cui la soluzione consista in uno stato-padrone che attraverso la violenza si sostituisca a quello democratico. Certo, oggi come al suo tempo la merce non è più una proprietà «naturale» e il suo valore risulta connesso alle determinazioni storiche del modo di produzione, ma con molte novità positive e negative rispetto ai suoi tempi, che non si possono ignorare. È nella proiezione in avanti che il marxismo si smentisce, tant'è che le sue previsioni si sono avverate non in forma di festa ma come un incubo tragico e senza risveglio. Sarebbe perciò più utile considerare l'organizzazione economica del mondo come un insieme di codici (logaritmici – per il controllo delle merci) risultanti da una continua contrattazione (e frizione, fino allo scontro) tra le parti sociali. Il fatto di riconoscere le contraddizioni e le ingiustizie che oggi caratterizzano l'economia, peraltro assai diverse paese per paese e regime per regime, comporta la necessità di una riconfigurazione biosofica dei suoi fini e dei suoi mezzi. Naturalmente questa nuova contrattazione non può essere sempre amichevole, poiché da tutte le parti si ripresentano di continuo determinazioni sterministiche e ciò rende sciaguratamente necessari alcuni costosi (anche in senso etico) deterrenti di difesa. Riguardo alle modalità di contrattazione, però, la politica avrebbe ancora una possibilità d'azione equilibratrice.

Giudichi il lettore se il “paradigma teatrale” qui evocato potrebbe suggerire un altro modo di confrontarsi con questi temi.

In ogni caso, nelle circostanze in cui ci troviamo, il teatro potrebbe essere un luogo fertile se rinunciasse a strutturarsi come un tribunale civile, penale o militare delle idee, per riconoscersi come pratica transculturale, campo quantico di critica

¹⁷ Cfr. Robert Kurz, *Il collasso della modernizzazione*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

Decidere le origini, fare le storie e concluderle degnamente

del giudizio e di azione della conoscenza (*acta gnosis*), non-luogo di un cambiamento permanente, vissuto e *perciò* rappresentato. Anziché credere di avere dimora nella luce della verità e pretendere di dettare al mondo la sua storia, sarebbe preferibile riconoscere di essere vagabondi tra la luce e il buio e da ciò trarre alcuni utili suggerimenti per un divenire nel nostro tempo-mondo, come: (non scoprire ma) decidere le origini, (non raccontare storie ma) praticare il controverso piacere di fare storie, (non cercare di essere rinomati ma) prepararsi a una uscita di scena dignitosa e discreta. Visto e considerato che la preistoria continua.

Fondazione della fraternal compagnia

Desiderando i sottoscritti compagni, ovvero Ser Maphio detto Zanin da Padova, Vincenzo da Venezia, Francesco de la lira, Geronimo da s. Luca, Giandomenico detto Rizo, Gianni da Treviso, Thofano de Bastian, et Francesco Moschini fondare una fraternal compagnia, che durerà fino al primo giorno di Quaresima del prossimo anno 1545, e che inizierà nell'ottava settimana di Pasqua che seguirà, hanno deciso insieme e deliberato, di modo che questa compagnia debba durare in amore fraterno fino al suddetto tempo senza alcun odio e rancore e contrasto, di osservare tra loro con ogni amorevolezza, come è costume fra buoni e fedeli compagni, tutti le regole sottoscritte, alle quali promettono di sottostare senza cercar cavillo alcuno, pena la perdita dei denari di cui diremo sotto.

Per il primo anno hanno così deciso di eleggere come proprio capo per gli spettacoli che andranno a recitar di luogo in luogo il già detto Ser Maphio, al quali tutti i compagni suddetti, per quanto riguarda l'ordine di recitare dette commedie, devono prestargli obbedienza di far tutto ciò che lui comanderà e andare dove lui vorrà.

Così, se per caso uno dei compagni, durante il lasso di tempo sopradetto, si ammalasse, sarebbe allora aiutato e soccorso dai soldi in comune guadagnati, denaro che sarebbe speso fino alla guarigione di questi. Fino a che questi non verrà ricondotto a casa gli sarà data la sua parte, ma una volta a casa, non avrà più nulla dalla compagnia.

Così, se la compagnia sarà richiesta lontano e fuori da qui, tutti dovranno essere obbligati ad andare. Tutti gli accordi che si faranno dovranno passare per il vaglio di Zanin.

Così, perché la compagnia debba durare fino al tempo predetto in amorevolezza, i compagni d'accordo fra di loro hanno deciso e deliberato che venga fatta una casella, la quale abbia tre chiavi sicure, una delle quale tenuta dal capo predetto (Maphio), l'altra da Francesco de la lira e la terza da Vincenzo da Venezia. Ogni volta che si guadagnerà si riporrà al suo interno un ducato, oppure di più o di meno, a seconda dei guadagni che verranno. Quella casella non dovrà mai essere aperta, né da essa dovrà essere tolto denaro senza consenso espresso di tutta la compagnia.

E se durante il tempo in cui esisterà la compagnia, venisse l'idea a qualcuno di tali

compagni, due o più di loro, di andarsene e lasciare gli altri in condizione di danno e vergogna, allora quello che se ne sono andati, oltre alle pene sottoscritte, perdano ogni comodo e utile in denaro che si trova nella predetta casella, e quella parte, che non deve più essere data a loro, sia ugualmente divisa in parti uguali fra i compagni che rimarranno in fraternal unione e non lontani dalla compagnia.

Così, se qualcuno dei compagni lascerà la compagnia, quello o quelli, oltre alla perdita della sua parte contenuta nella casella, incorrerà e incorrerà nella pena di cento lire spicciole. I soldi saranno devoluti in parte all'amministrazione della città in cui si trovano, una parte ai poveri, una alla compagnia e i tali (che se ne sono andati) potranno essere convocati, querelati e mandati a giudizio al volere della compagnia.

Così, si compri anche un cavallo a comuni spese della compagnia che potrà portare gli oggetti dei confratelli di piazza in piazza.

Così, quando la compagnia arriverà a Padova, cosa da farsi nel mese di giugno, siano divisi ugualmente i denari presenti nella casella.

Così, all'inizio del prossimo settembre i confratelli, pena ciò che è stato detto, d'accordo fra di loro, ripartiranno nuovamente in giro per le piazze.

Così, che i compagni di cui sopra non giochino mai a carte insieme né ad altro, se non scommettendo cose da mangiare.

